النص والنص المصاحب

قراءة في تشكّل الحدث الشعري " اللعنة والغفران " [1] عينة

الدكتور رشيد شعلال

جامعة قالمة

ملخص :

تهدف هذه الدراسة إلى استنطاق النص من الداخل باعتبارها دراسة نصية لتركيزها على المكونات الخطابية ذات القابلية للتشكيل . ولا تنظر إلى المكونات على أنها عناصر بنيوية ساكنة أو معزولة عن السياق . ومن ثم فإن آليات الدراسة تسعى إلى تحقيق أكبر قدر من التأسيس باعتبار هذه الخصوصية . ولما كان النص الشعري محقّقا كينونته ببعدين اثنين : **اللساني والتداولي** ، فلقد سعت هذه الدراسة إلى الجمع بينهما على نحو من التكامل الكاشف عن خصوصية النص موضوع الدراسة **اللعنة والغفران** للشاعر الجزائري **عز الدين ميهوبي** .

أولا : إضاءة : النص / المدوّنة :

تمثّل **اللعنة والغفران** المدوّنة الشرعية لهذا البحث لأسباب أهمها أنها انعكاس لما نسميه **النّصّ الحدث** أو **القصيدة الحدث** ([2]) . ولم نشأ أن ننعتها بأحد الأجناس السائدة كالتراجيديا والملحمة والدراما للخصوصيات التقنية التي تبنى عليها هذه الأنماط التعبيرية باعتبار كل منها جنسا مستقلاً بذاته . وإذ يجد الحدث طريقه إلى الاستواء موضوعا للنص فإنّه يتكشّف عن خصوصية نصّية قائمة على مخالفة التوقّع بالإضافة إلى التجليات الشعرية السردية التي هيمنت على مسار النص .

ولقد كان – ولا يزال – الإطار التعبيري الأمثل لأي تشكيل قصصي هو النثر ومع ذلك فإنّ الطبيعة الإخبارية للخطاب متضمّنة بالضرورة ما يشبه السرد لذلك ، ذهب رولان بارت إلى " أنه من الصعب جدّا أن نتخيّل نصّا في التحقّق الاتصالي لا يــكون (أو لا يتضمّن) حكايات " ([3]) . وعليه فإنّ ميلاد النص الشعري على هذا النحو من الازدواجية ([4]) في التأليف مدعاة للاهتمام والدرس .

ولما كانت **اللعنة والغفران** نصّاً حَدَثاً ، فلقد تجلّت على مستوى التنصيص (أي بناء النّصّ) شكلا تعبيرياً له خصوصياته المتجسّدة لسانيا وتداوليّا على نحو خاصّ ؛ ممّا نعالجه في ما يلي :

أولا : تواصلية النص المصاحب في اللعنة والغفران :

من الضروري التأكيد على البيئة التي ينشأ فيها النص ، وعلى الأحوال المصاحبة التي يستمدّ منها طاقته القولية والدّلالية . إنّ هذه الحتمية التي يولد النص ويترعرع في إطارها مدعاة لتحديد مسارها وكينونتها وهويتها ، فكان من الطبيعي أن نسجل الوجه الآخر للعملة ([5]) باعتباره نصّا مصاحبا موجودا بالقوّة .

لاغرو أن يصدع النص المصاحب في لحظة ما من لحظات التواصل ليكشف عن شرعيته في أداء المعاني والأفكاربكثير من الصدق، من حيث كان المقام (مقام التواصل) والموقف (موقف الاستقبال)– لا ينشطان بوساطة اللسان – في ظرف اتصاليّ معيّن وبخاصة في الظروف الانفعالية والاجتماعية المتميزة ، فيحتاج المتكلم – مُبْدِعاً– إلى وسائل أخرى وإلى قنوات أخرى لتأدية هذا الغرض، ولتجسيد هذا المقصد ([6]) .

لقد كان على القارئ وهو يتصفّح المقروء أن يتعامل معه في هذا الإطار من التلقي الذي تتجاوز فيه مقروئيتُه ما يجري على اللسان إلى ما يصاحبه ، فلا أعتقد أنّ استخدام الألوان في صفحة الغلاف على هذا النحو– وعلى أنحاء أخرى كثيرة – بريئا ([7]) . فثمة نوع من التشكيل الذي تجلى نصا مصاحبا ، استخدمه الشاعر باعتباره مضمونا لا يؤديه اللسان ، ولا يتجسد في جملة من الألفاظ والتراكيب . وإنما يحتاج إلى وسيلة أخرى هي **الرسم (الشكل واللون)** ، وإلى قناة أخرى هي **العين** .

ومثلما كانت الأصوات والألفاظ والتراكيب مُشَكَّلةً على سنن ، وعلى أنحاء من التشكيل والابتداع كانت الألوان كذلك . ومثلما تدبّر القارئ الخطاب اللساني وتأوّله انطلاقا من مرجعيّته الثقافية ، كذلك كانت الحال في تدبّر صفحة الغلاف باعتبارها نصا موازيا ؛ تتعالق فيه الأشكال والألوان فتتجاوز المادة والسكون إلى الانتظام كيانا تواصليا تتآزر عناصره لأداء معنىً ، ولتجسيد موقف .

ولا أريد في هذه الدراسة أن أتعامل مع صفحة الغلاف باعتبارها حيّزا أو فضاء أسعى فيه إلى استنطاق عناصره – على نحو من التعسّف والتمحّل ، ممّا قد لا يتصل بالموضوع – وإن كان من حق القارئ أن يفعل ذلك حيثما تتوفر المسوغات المنهجية .

وإنما أريد أن أستثمر المؤشرات الدلالية التي يوفرها الحيز (حيّز النص) لبلورة دلالات النص وتقوية وظيفتها التواصلية .

كما يمكن لي – أنا القارئ – في مقابل ذلك ــ أن أتعامل مع الغلاف على أنه عتبة نص باعتبار انتمائه إلى **اللعنة والغفران** ، وانتظامه في البناء في موضع التهيئة النفسية والدلالية للدخول في عالم النص بشقّيه اللساني والتداولي . وقد كان الأمر كذلك . ولكنني أفضّل التعامل مع الغلاف نصّا موازيا لاعتبارات كثيرة . ولكنها تصبّ في الأطر السياقية والدلالية والنفسية ذاتها .

إن الاعتداد بمبدإ النص الموازي راجع إلى طبيعة مكوناته المخالفة لمكونات النصّ ؛ فمكونات النص لسانية إيقاعية ، بينما مكونات النص الموازي كثيرة وهي مكونات خارج لسانية ، أهمها في **اللعنة والغفران** الألوان والمجسمات وطرائق تشكيلها .

أصِلُ من هذا إلى أن استخدام الألوان على صفحة الغلاف كان لغرض تواصلي في المقام الأول ؛ وبصورة خاصة هذه الانتقائية للألوان الأربعة التي هي :

الأحمر :

إحالة إلى العنف والدماء ، وقد عكس البنية الكلية للنص باعتبار المجال التواصلي جارٍ في هذا الإطار . ومن ثم كانت تجلياته اللسانية في نص **اللعنة والغفران** على أوسع نطاق ؛ حيث أدت ذلك مقاطع شعرية كثيرة تواترت في مواطن مختلفة من النص ، ودعّم ذلك معجم لغوي وافر أيضا .

يقول :

يا دمّا يقتاتُ منّي

من شفاهٍ لا تغنّي ..

" يكبر النعش بظلّي .. كسؤال أبديّ الكلماتْ (36) .

ويقول :

عندما أفتح للناس طريقا ثالثا

يفتحُ الموت طريق العاليهْ (38)

ويقول :

موسم يحبل جمرا وقيامهْ (39)

...   .

قلت نبئني ..

دمي المذبوح .. مات (35)

ويحسن أن نضيف إلى ذلك أنّ اللون الأحمر يحيل بمعية الأخضر والأبيض إلى الوطن ؛ باعتبار تمثيل هذه الألوان الثلاثة للراية الوطنية ، مع ما تحمل هذه الراية من دلالات تتصل بالقيم والمشاعر الوطنية .

الأسود :

يعكس العمق التراجيدي للمأساة الوطنية ، وقد تجاوز ثلثي صفحة الغلاف باعتبار قوّة الحدث . بالإضافة إلى تجاوبه مع المتن اللساني للنص ؛ حيث يشكل الحقلُ الدلاليُّ للتراجيديا عمومَ النص حقيقةً ومجازًا ، ومثل ذلك التراكيب التي تترى محقّقةً ازدواجيةً في الأداء : الأداء الدلالي ، والأداء السيميائي اللذين تعكسهما المقاطع المشهدية المتحقّقة أسلوبيا عن طريق السرد ، الوارد في النصّ لغرض فني جمالي . من ذلك قول الشاعر :

أطفأ الحزن فوانيسي

فأغمضت يديْ ..

وتوضّأت بدمعي ..

ثمّ صليت عليْ .. " (31) .

وقوله :

يكبرُ النعش بظلي .. كسؤال أبدي الكلماتْ

كجواد أبيض السحنة محمولا على أجنحةِ

العنقاء يأتي ..

مثل حفار قبورْ

إنها الدنيا تدورْ (36) .

وتجدر الملاحظة أنّ اللون الأسود مَثَّلَ بكثافته عمْقَ المأساة الوطنية ، وقد تشكّلتْ حيالها طاقة تعبيرية لسانية كثيفة أيضا على مستوى النص جسدتها جملة التعابير الاستعارية العاكسة لحدّة التوتر .

الأخضر :

يتصل في إطاره العام بالأمن ، وهو أيضا رمز للقوة والحياة ، فضلا على كونه اللون المأثور عقديًا في الثقافة الجزائرية الإسلامية .

يحيل اللون الأخضر في التئامه بالأبيض والأحمر إلى الوطن وما يجتمع فيه من أحاسيس ومشاعر . وقد تجسّد لسانيا على سطح النص في لفظ الوطن وما يدخل في سياقه من نحو قوله :

… …
ربما أخطأتُ لكنْ
هل رأيتم وطنًا يكبر دوني ؟ (27)

وقوله :

… …
مرّ بي نعشٌ ..
سألتُ الناس " منْ ؟ "
قالوا "وطنْ ! "
قلت : مهلا
وطني أكبر من هذا الزمن (46) .

وقوله :

… …
لم يجدوا شيئا سوى تنهيدة
" أهٍ بلادي " (42) .

وقوله " :

ذات سبت ..
أنشدتْ " زينب " في موكب أطفال
الحواري " قَسَمًا "
… …
سمعتْ في آخر الشارع طفلا أخرس
الصوت يغني " فاشهدوا "

قلبه المبحوح ينزو ألمًا

فأعارته فما ..

وبكت " زينب "

عادت تتهجّى بيديها " قسما " (40)

الأبيض :

يمثل اللون الأبيض الصفاء ، والبساطة في أحيان كثيرة ، وإذ يجتمع باللونين الأحمر والأخضر فإنه يتّجاوز ذلك للدلالة على الوطن . وقد تجسّد في صفحة الغلاف حمامات بيضاء محلّقة في فضاء أسود مثلت عتبة النص الذي تتواتر فيه مقاطع تعكس البراءة والجنوح إلى السلم .

يقول :

... ...

ربّما تطلع من نبض حروفي سوسنه

أنا لا أملك شيئا غيركم (25)

من ذلك أيضا قوله :

فتّشوا جيب صديقي

وجدوا صورة طفل وقصاصات جرائد ..

وأغاني وقصائد ..

وجدوا قنديل زيت من حبيبات الرماد ..

فتشوا أضلاعه ..

لم يجدوا شيئا سوى تنهيدة

" آهٍ بلادي " (42) .

إنّ اجتماع الألوان في ما يصاحب النص من صفحة الغلاف ، وتشكّلها بطرائقَ مخصوصة مَثَّلتْ عتبةَ النصّ بحقّ ؛ باعتبار انتمائها إلى السياق نفسه الذي يحيل إليه النص الشعري **اللعنة والغفران** . مما أسفر في إطاره التشكيلي – غير اللساني – عن منظومة تواصلية ، انتظمت لتأدية خطاب مواز على غرار الخطاب المتحقِّق في النظام اللساني . وقد اكتسبت الألوان وظائفها التواصلية والجمالية من علاقاتها في ما بينها على

أنحاءٍ من التشكيل.حيث أحالت الألوان الثلاثة : **الأخضر والأحمر والأبيض** إلى الوطن ، وإذ يغْشى هذه الألوان مجتمعة السواد،فقد كان ذلك دليلا قاطعاعلى تجسيد المأساة الوطنية

الأشكال :

لعل ما يشدّ الانتباه في هذا الإطار هو صورة الحمام الأبيض وهو يحلق في الفضاء الأسود تلويحا للرغبة في السلام . وإلى ذلك كان التماوج تجسيدا لإطار حركي يمثّل نشاط الحدث (المأساة) وحركتَه في الزمان والمكان .

يحسن أن نلاحظ أن توظيف الألوان والأشكال يتسع لوظائف متعدّدة بما فيها ذات الطابع الأشهاري الاقتصادي في أحيان كثيرة ، وقد اتسع الخطاب المعاصر – بما فيه الإبداعي – إلى توظيف مختلف الآليات المساعدة في إنجاز الدورة الخطابية ؛ وبخاصّة ما يتصل فيها بالجانب التداولي الذي أصبح عاملا مهما يدخل في ما نسميه **صناعة النص التواصلي** ([8]) .

ثانيا ــ التشكيل اللفظي ([9]) للنص الشعري في اللعنة والغفران :

1 ــ تسريد النصّ :

إنّ تسريد الخطاب الشعري نقلة نوعية في فنّ القول الشعري ، باعتباره شكلا جديدا بدأت ملامحه مع القصيدة الرومانسية والرمزية باحتشام ، وعلى نحو ما من التواتر في الشعر المعاصر ؛ فــ " لقد ألحقتْ حركة الحداثة ضعفا بيّناً في الحدود الفاصلة بين الأجناس " ([10]) وأصبح " مفهوم النوع الأدبي نفسه موضع شكّ " ([11]) . ولعلّ الشعراء وجدوا في ذلك شيئا من الابتداع والجمال من حيث كانت المداراة والتعمية والإلغاز والإيهام ... خصيصة الخطاب الشعري ، وبخاصة في زماننا هذا الذي تعدّدت فيه وسائل القراءة (المناهج) إلى الحدّ الذي يكاد يضع حدّا لتمنّع النّصّ ، أو لما لا يمكن حسمه في النّصّ .

إنّ هذه الحركة الدرامية في **اللعنة والغفران** اضطلعت بتأديتها شعرا مجموعة من العناصر السردية ، التي تخلّت نصيّا عن دورها السردي الصريح إلى القيام بدور شعريّ وفقا لقواعد الإيقاع وتقنيات إنتاج الشعر ، ممّا أعطى للخطاب الشعري صفة المجاز أي الانتقال من حال إلى أخرى لم تعهدها سنن القول الشعري في العربية النزّاعة ، في الأصل ، إلى الغنائية والتوقيع الخارجي . وبذلك يكتسب الخطاب وظيفته الجمالية في قيامه على هذا النحو .

وإذْ تتخلى العناصر السردية عما درجت عليه في الاستعمال باعتبارها أدوات تسهم مجتمعة في أنتاج أنواع من السرد ، فإنها قائمة بدور نصّيّ مفاده تجسيد دلالة ، ومعنى ذلك أنّ الأدوات السردية خرجت من إطارها السردي المحض إلى الإطار الوصفي لهيمنة التداولي على اللساني ، مما جعلها تتصف بالدلالة ولا تنتجها .

ينبغي أن نسلم منذ البدء أنها عناصر شعرية باعتبار الانتماء إلى جنس الشعر ، ذلك يعني أنها تتشكّل في النّصّ الشّعري دلاليّا وتقنيّا وجماليّا تشكُّلا نصّيّا على خلاف المتوقّع ، وعلى غير ما تكون الحال عليه في جنس السرد . نصل من هذا إلى أنّ الجنس الأدبي يسهم بقدر ما في تشخيص عناصره وتحديده مجالها الاستعمالي النّصّي . وإلى ذلك أيضا تتحدّد الوظائف النّصّيّة الخطابية التي تضطلع بأدائها مكوّناتُ الخطاب هذه .

هذه التقنية السردية في **اللعنة والغفران** شكّلت جوهر حيوية النّصّ الشعري لتجليها ظاهرةً أسلوبية تظهر معنى وتخفي آخر لأسباب فنّية . وقد تضمنت هذه التقنية السردية العناصر الآتية التي جسّدت حيويّة النصّ الشعري وتطوّره إلى أن استوى في صورته المكتملة ؛ مما نحدّده في ما يلي :

1 ــ الشخصية :

لقد كانت الشخصية في النص القديم منتجة لأحداث النص ودلالاته ، وأكثر ما تصل إليه (أي الشخصية) في سلم القيم أن تكون قيمة فنية تكتسب جماليتها من التجربة الشعرية برمتها . ولكنها في النص المعاصر تكتسب قيمتها الجمالية من خصوصيتها النصّية – وإن لم تكن معزولة عن سياقها – وتتجسّد خصوصيتها النّصّيّة في انتظامها دليلا لسانيّا (signe linguistique) يتحكّم في مضمونه السياق باعتباره مكونا تركيبيا يشكّل مع نظائره رافدا دلاليا في بنية النص . هذا يعني أنّها تتجلّى في النّصّ **أيقونيا** على نحو من **التناصّ** الضارب في العمق المعرفي للتجربة الشعريّة [12] .

يقول الشاعر :

هذه سيّدة تحمل قربانا
وتمشي عاريهْ (38)

إلى ذلك قوله :

ذات سبت ..
أنشدتْ " زينبُ " في موكب أطفال

الحواري " قسما "

... ...

سمعتُ في آخر الشارع طفلا أخرس

الصوت يغني " فاشهدوا " (40) .

تعكس الشخصية في صورة (زينب والطفل الأخرس) ضربا من الدلالة المتجاوزة لإنتاج الحدث أو الاتصاف به إلى دلالة نصّية تتجسّد فيها الشخصية إيقونيا للدلالة على التوحّد والائتلاف ؛ ممّا يجعل المأساة (موضوع النص) غيرَ مبرّرة .وأجود ما تُقرَأُ الشخصية على هذا النحو من الاستعمال سيميائيّاً .

ومثل ذلك قوله :

صاحبي " أحمد " .. مثلي

يعشق الحلوى وأفلام الأغاني (41) .

... ...

وقوله وقد تجسّدت الشخصية مكوّنا تعبيريّا يجسّد قيمة اجتماعية جوهرها البساطة بالإضافة إلى دورها الإيقاعي :

مرّ بي نعش

سألتُ الناس " من ؟ "

قالوا " فلانه "

خرجتْ تسأل عن علبة كبريت فعادتْ

في خزانهْ (46) .

... ...

وقوله :

مرّة قلت لأمي :

أحضنيني

واجعلي صدري وساده

وارسميني بين عينيك قلاده (43) .

تتجلى الشخصية (الأم) في مثل هذا الإطار وسيطا ذرائعيا (dééxis pragmatique) الغرض منه تجلية العاطفة الجامحة في الذات التي يمثلها ضمير المتكلم

، ومعنى ذلك أن القيمة الدّلالية للأم آيلة إلى ما تتصف به ، ممّا يمحّضها إلى بلورة معنى في غيرها .

من المهمّ التأكيد على أنّ توظيف الشخصية في هذا السياق – سياق **اللعنة والغفران** – يحدّد دورها النصّي الذي يجعلها بنيةً صغرى تعكس أسلوبيا ودلاليّا كثافة البنية الكلّية وتنوع مكوناتها ؛ فهي على ذلك **رافد دلاليّ ، وحالة سيميائية تعلّم على الحدث وتتصف به ولا تنتجه .**

ويحسن أن نؤكّد – على نحو من الإطلاق – أنّ الشخصية في النص الشعري المعاصر تتجاوز الإطار البيولوجي في سلّم القيم إلى الإطار النّصّي القاضي بالقيمة النّصيّة للخطاب الشعري . والقيمة النّصيّة التي نشير إليها تتحدّد هويّتها تبعا لـ**ظاهرة التنصيص (أي بناء النصّ)** من جهة ، وتأسيساً على طبيعة القراءة ومسارها وآلياتها وزمانها ومكانها .

ثالثا : حيوية النصّ التواصلية :

نعني بها عناصر نمو النص الشعري ، وتتسع لتشمل قضايا كثيرة متعلقة بدينامية النص وإشعاعاته الدلالية والجمالية ، وما يتبع ذلك من المسائل التركيبية المتصلة بالتعيين والتخصيص والذكر والحذف ، وغيرها مما وصله الدارسون بالمظاهر البلاغية والأسلوبية ، التي تجعل النص ينبض بالحيوية والحركة والتأويل المتنوع والمتجدد بتنوع القراءة وتجدّدها . ولعل أهمها **الجانب التداولي** المصاحب في داخل النص – لا يمكن فصله عن النص – وهو الذي يمثل الطاقة الخفية الدافعة للنص باستمرار كي يتأدى أصنافا من التشكيل هي ما يعرف بالبنيات الصغرى أو التحويلات على مذهب هاريس ، ولكن الجامع بينها هذا السياقُ المكيِّفُ للدلالات المتغايرة إلى الحد الذي يجعل انتماءها واحدا ومصبَّها واحدا في إطار البنية الكلية للنص .

من الضروري أن نؤكّد أنّ النّصّ تفريعات تتأدّى متلاحمة متدارجة الأجزاء ، باعتباره نظاما تواصليّا تفرض عليه طبيعته التواصلية المعقّدة أن يلامس مختلف الجوانب الحياتية . وقد درجت مناهج دراسية كثيرة على التعامل مع هذه التفريعات – لأسباب منهجية – كأنها وحدات معزولة / ساكنة . فكان لتلك الدراسات قيمتُها العلميةُ . بيد أننا نريد أن ننزع بهذه الدراسة منزعا حركيّا يؤلّف بين البنيات الصّغرى ، ويكشف عن دورها الحيوي في النص إلى أن يبلغ تمامه .

1 ــ التحويلات النصية (التجليات النصية) :

تتعلق بأشكال تمظهر النص وتقنياته وعناصر نموه وتختلف باختلاف النصوص وقد تجسدت في **اللعنة والغفران** على أنحاء من التنوع أهمها :

أ ــ الحوار باعتباره طاقة نصية تتجسّد في الخطاب ألفاظا وتراكيب ودلالات وتمثّل بتواترها مصدر نماء للنصّ ؛ إذ تدعّمه بكثافة لفظية ودلالية وأسلوبية لدوران الخطاب فيها على أكثر من ضمير . ويحسن أن نؤكد ها هنا أن الشاعر استثمر الشخصية الحوارية في النص لضرب من التقنيع ، وممارسة نوع من الإيهام للمتلقي بغرض مصادرة جهاز التلقي لديه ([13]) . وثمة مبعث الاعتجاب وميلاد الوظيفة الجمالية .

الحوار – على ذلك – مظهر سردي في تحقّقه في واقع نص **اللعنة والغفران ،** ولكنه قرائيّا يمثّل مظهرا من مظاهر المجاز لتأديته وظيفة الوصف ، فهو بذلك تجسيد حقيقي لمبدإ التناصية (Intertextualté) ([14]) التي هي كينونة النص . ومن ثمّ يتحدّد دوره الحيوي لإسهامه في بلورة أفكار النص وتغيرها من حال إلى أخرى إلى أن يبلغ النصّ تمامه .

يتحقّق الحوار في **اللعنة والغفران** على نوعين :

المونولوج (الحوار الذاتي) :

يجسده في النص ضمير المتكلم باعتباره قناة التعبير الوحيدة عن الذات ، وفي هذه الصورة من التلفظ ، يتكشّف الخطاب عن أحادية التشكيل النصي باعتبار أحادية مصدر إنتاج الخطاب ، مما يعني أنّ البنيات النصية الفرعية لن تكون مستقلّة في الظاهر ولا في الباطن عن البنية الكلية ، بقدر ما تبدو متماهية تماما في موضوع النص .

من ذلك قوله :

ربما أخطأني الموت سنةْ
ربما أخطأني الموت لشهر أو ليوم ..
كل رؤيا ممكنةْ ..
ربما تطلع من نبض حروفي .. سوسنةْ
أنا لا أملك شيئا غيركم .. (25)
...   .
ربما أخطأني الموت ..

فطارتْ من شفاهي لعنة البوم ..

وطارت أحصنهْ

ربما أخطأت حين اخترت للأحرف

نبضا من جفوني .

ربما أخطأت لكن ..

هل رأيتم وطنا يكبر دوني ؟ (27) .

إنّ وجود مخاطب مفترض في بنية النص (ضمير جمع المخاطَب) (**أنا لا أملك شيئا غيركم**) مردّه إلى الواقع الاتصالي للنص . ومن ثمّ فإن الضمير المخاطب الدال على الجمع وسيط ذرائعي (Deéxis / démonstratif pragmatique) ([15]) الغرض منه أسلوبيا ونصيا وتركيبيا مؤازرة التركيب لتحقيق الفائدة ([16]) . ومن الناحية التداولية فإنّ تحقق ضمير (أنتم) في الواقع الاتصالي انعكاس للطبيعة الإنسانية النزاعة إلى الاجتماع والاتصال ، ولذلك وقع ما يشبه الحوار الخارجي بالسبب الضغط الدلالي الذي يمارسه الموضوع على النّصّ .

الحوار الخارجي :

هو مظهر أسلوبي تحقّق عل صعيد النص لتجسيد شكل من أشكال البناء النصي ، ومعنى هذا أن نص **اللعنة والغفران** يتكئ على الحركة الخارجية لانتظام بنيات النصّ ؛ أي أنّ النّصّ يستمدّ طاقته الدلالية واللفظية من روافد تنتمي له (له أي للنص) بطريق غير مباشر ، وذلك راجع إلى تبادل الأدوار بين الضمائر لإنتاج مكونات النص الظاهرة والباطنة . كلّ في مجاله الدّلالي والثقافي (**علي بابا ، عراف المدينة ، عاشقة خلف شباك ، أمّ قمطت طفلا ، بنت وأب ، عراف المدينة** ...) .

من ذلك قول الشاعر :

جئت عراف المدينهْ

حاملا رؤيا ابنتي .. قالت " أبي شفتكْ بنومي ! "

قلت " حقا .. ما الذي شُفتِ ؟ احك لي .. "

قالت " وكم تدفع لأحكي ؟ "

قلت " هل تكفيك بوسهْ ؟ "

" أم تريدين من السوق عروسهْ "

ضحكتْ منّي وقالت:

حافي الرجلين تمشي ..
بين أفراح ونعش ..
وعلى رأسك حطت قبرهْ .. "

قلت " يكفي يا ابنتي .. "

قالت " وطارت .. نحو هذي المقبرهْ "

وأشارت لعيوني ثم نامت ! " (29 ، 30) .

يحسن أن نلاحظ ها هنا أن الحوار المدار بين الأب والبنت **تحويلة نصّية** استثمرها الشاعر لبناء الوحدة الدّلالية المتعلقة بالموت ، وقد وجّه الشاعر الحوار في اتجاه المسار التراجيدي (الجنائزي) ليحقّق انتماءه النّصّي لــ (**اللعنة والغفران**) . ذلك أنّ القارئ يحسّ بهذا التوجيه الصريح في البنية الفرعية حين يجمع فيه الشاعر بين مالا يجتمع إلا بإعمال فكر من نحو (**أفراح ونعش ــ المقبره**) وقد كنّت البنت عن العينين بالمقبره . وقد تدعّمت هذه الصورة بتناص رؤيويّ يتقاطع مع قصة النبي " يوسف " عليه السلام لأسباب جمالية فنية الغرض منها إثارة البعد الإيحائي للقارئ .

مثل ذلك قوله :

...   .
قلت " ياعرّاف جئتكْ "
قال " هل أعياك موتكْ ؟ "
قلت " لا ..
" وطني يذبحه اليوم .. سوايْ
" قدري أن أحمل الشمس على كفي
" وأمضي في مسافات العراءْ
...   .
" أيها العراف .. هل كحل بعينيكَ
" فأستلّ من العمر رداءْ ؟
قال " لا ..
قلت " هل يخضلّ جرح الأرض من حبة ملح ..

قال " هل تكفي بحارَ الأرض – كي نملأها –
قطرةُ ماء . (32 ، 33) .
...   .

لاشكّ أنّ هذه الازدواجية في إنتاج الوحدات النّصيّة الصّغرى جارية في إطار تنويع الدّلالة ، ومن ثمّ تكثيف النص أسلوبيّا على نحو من الإسهاب العامل على ملامسة مختلف الجوانب التراجيدية للموضوع . مع التأكيد على أنّ هذه المظاهر السردية آخذة في ما يعرف أسلوبيّا بـــ**اللعب باللغة** ، فقد وجد الشاعر فيها ضالّته في إيهام المتلقي باتجاه الخطاب الشعري نحو هذه الثنائية في بنياته اللسانية والدلالية . وقد أدّى ذلك إلى نمو الحدث الدّرامي لخروجه عن طابعه الوصفي إلى تجسيده سرديّا مؤزّرا بإيقاع **الرَّمَل** الذي يغلب عليه تسجيلُهُ للوجدانيات ، ممّا حقّق **المسافة الجمالية** الناتجة عن مخالفة التوقّع في التأليف بين ما لا يأتلف في ما درج عليه الناس في الاستعمال .

2 ــ الأَزْمَنَة :

تتسع الأزمنة في مفهومنا إلى الدلالة على وضع اللغة في مجال الاستعمال . وتعدّ دلالات الزمن في اللغة وجها من أوجه الأزمنة وهو الذي نعنيه في هذه الدراسة ([17]).

والذي يهمنا في هذا الإطار هو التشكيل الأسلوبي لنص **اللعنة والغفران** ؛ ذلك أنّ اتجاه صياغة النص نحو الحكي أخرج النصّ من الزمن المطلق إلى زمن مقيد بسياق النص وهو زمن الأزمة / المأساة الوطنية (**الزمن الحقيقي / الموضوعي**) .

يحسن أن نشير منذ البدء إلى أنّ لعبة الزمن في **اللعنة والغفران** قائمة بدورها على نوع من **الإيهام** ، لاعتماد الشاعر فيها على أسلوب **السرد** ، ومن الطبيعي أن بناء الأسلوب على نمط **السرد** يدفع بزمن النص والزمن اللغوي نحو **الماضي** . بيد أنّ الزمن الموضوعي الذي يبوح به الجانب التداولي في الموضوع هو **الحال** .

ولما كان الزمن الوارد في النصّ رائجا بين أشتات من الزمن باعتبار تنوع البنية الأسلوبية ، فلعلّه من المفيد نعت هذا الزمن بـــ**الزمن الأسلوبي** لتحكّم النمط الأسلوبي في تشكيل العناصر اللسانية الدالة على الزمن على مستوى اللفظة والجملة .

نخلص من هذا إلى أنّ البنية الزمانية في **اللعنة والغفران** قائمة هي الأخرى على هذه الازدواجية النّصيّة الآيلة إلى أنّ النّصّ يقدّم زمنا ويضمر آخر . كما قدّم **السرد** وأضمر **الوصف** . وفي ذلك أيضا مدعاة للاعتجاب فالاستحسان .

3 ــ **اللازمة** :

اللازمة عنصر من عناصر ما نسميه حيوية النص الشعري ، باعتبارها استئنافا للقول الشعري في إطار موضوع النص وسياقه (**اللعنة والغفران**) . وهي تمثّل – مع ما يليها – ضربا من تماسك النصّ بطبيعتها التكرارية الرابطة لما قبلها بما بعدها . فهي على ذلك الوسيط الأسلوبي / اللساني للبنية الكلية (الوحدة العضوية للنصّ) .

وتمثّل **اللازمة** من جانب آخر مسوِّغا منهجيًا ونصيًّا لالتئام الأجزاء النّصيّة ، من حيث كانت تبريرا للتنوّع الدّلالي لخصوصية الموضوع الجامعة بين مظاهر دلالية متغايرة ، ولكنها مع ذلك تجتمع في بنية كلية واحدة لانتمائها إلى سياق واحد تختلف بنياته وتتغاير ، ولكنها لا تتنافر . كما أنها تحظى بالانتماء إلى مجال دلالي واحد على سبيل الحقيقة أو على سبيل المجاز أو أي ملاذ تأويلي .

وإذ تستوي **اللازمة** في البناء اللساني العام للنص عنصرا من عناصر نمائه ، فإنها تعكس من الناحية الأسلوبية (والتواصلية أيضا) ما يعرف بحسن التخلّص وحسن الابتداء ، ذلك أنّ صورتها التكرارية تحقّق نوعا من الألفة في مجال التلقي إيذانا بانتهاء مقطع وابتداء تاليه .

يقول :

ربما أخطأني الموت سنه (25)
ربما أجلني الموت لشهر أو ليوم ..
كل رؤيا ممكنه ..
... ...
ربما أخطأني الموت ..
فطارت من شفاهي لعنة **البوم** .. (25)
... ...
ربما أخطأني الموت .. فجئتُ (27)
... ...
مرّ يوم
مر بي نعش
سألت الناس " من " ؟(45)

...   .

مرّ شهر

مرّ بي نعش

سألت الناس " من " ؟ (45)

...   .

مرّ عام

مرّ بي نعش

سألتُ الناس " من " ؟ (45)

للازّمة خاصية إيقاعية تربط المتلقي بالموضوع لتواترها في النص ، وهي صورة لحركة النص وحيويته باعتبارها محورَ البنيات الصّغرى ومدارَها ، مع ما تؤديه في هذا المجال الدلالي الخصب من وظيفة جمالية . ثمّ إنّ طبيعتها التكرارية مسايرةٌ لتواتر الحدث ؛ ممّا خلق نوعا من الانسجام والتناغم بين نظامي النص : **التداولي واللساني** .

والخلاصة فإنّ نص اللعنة والغفران نمط من القول الشعري الجديد الذي يسعى إلى تجاوز الإطار الفني السائد إلى إطار جمالي يهدف إلى التواصل مع القارئ على نحو من التعدّدية القرائية الآخذة بعين الاعتبار النص ببعديه : اللساني والتداولي . وقد وجدنا في نص **اللعنة والغفران** نموذج النص الذي يفتح شهية القراءة لقيامه على نظام سيميائي يجعل المكونات الخطابية بمثابة إيقونات تثمّن مقولة **(ما لا يمكن حسمه في النص)** ، وحسب القارئ – والحال هذه – فعل القراءة .

هوامش :

[1]) عز الدين ميهوبي ، اللعنة والغفران ، مؤسسة أصالة ، الجزائر ، ط 1 / 1997 .

[2]) أسمينا هذا النوع من النّصوص الشعرية النص الحدث من باب التغليب ، ذلك أن كل نص يتضمّن دلالة ويحقق تواصلا هو بالضرورة يتضمّن حدثا ، ولكنّ الاصطلاح يتجاوز ذلك إلى ما تختص به الظاهرة ، وما تتميز به من غيرها من الظواهر ؛ من نحو فتح عمورية لأبي تمام لبناء النصّ فيها على قصّة ، وتجاوزه لحدود الوصف .

([3]) ينظر في هذا الشأن :

خوسيه ماريا بوثوليو إيفانكوس ، نظرية اللغة ألأدبية، تر : حامد أبو أحمد ، ص 247 . وإلى ذلك ذهب محمّد مفتاح ؛ حيث عدّها مبدأ منظِّما لكل خطاب ... ينظر : تحليل الخطاب الشعري : استراتيجية التناص ، ص 250 .

[4]) المقصود بالازدواجية في هذا السياق التحام السردي والشعري .

[5]) التعبير لدوبوغراند عندما يحدّد نظامي النص : التداولي واللساني فيمثلهما بوجهي العملة . ينظر من أجل ذلك :

[5]) زتسيسلاف واورزنياك ، مدخل إلى علم النص : مشكلة بناء النص ، تر : سعيد حسن بحيري ، مءسسة المختار للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط 1 ، 2003 ، ص 86 .

[6]) يرى دو بو غراند أن وسائل الاتصال كثيرة ومتنوعة منها الرقص والرسم ، ولا يمكن حصرها في اللغة وحسب . انظر :

[7]) نزعم أنّ الأطر التي يقدّم فيها النص منطوقا أو مكتوبا مقصودة بطريقة ما لتأدية غرض معين يتصل بمتن النص بشكل ما وبطريقة ما حتى ولو كان الأمر متعلقا بالترويج الفكري أو المذهبي أو الإشهاري الاقتصادي لتنشيط المبيعات فهي بمثابة الديكور والألبسة والألوان في المسرح الذي تسهم من جهتها في عملية التواصل ، فثمّة دائما هذا الرديف اللصيق الذي يصاحب النصّ .

[8]) صناعة النص التواصلي مذهب في التواصل ، يتشكّل من عناصر مختلفة متعلقة بالأطراف الداخلة في عملية التواصل الساكنة والمتحركة . ويُعْنى – في تقديري – بالتركيز على العوامل المصاحبة والمساعدة في الوقت ذاته . ودراسة هيئاتها وأوضاعها ، باعتبار تأثيرها في مجرى العملية التواصلية .

[9]) أعني اللفظي : المصدر لفظ يلفظ لفظا ومنه اللفظي ، ولا أعني اسم الجنس اللفظ

[10]) حاتم الصكَر ، ما لا تؤدّيه الصفة ، : المقتربات اللسانية والأسلوبية والشعرية ، دار كتابات ، لبنان ، ص 71 .

[11]) رينيه ويليك ، مفاهيم نقدية ، تر محمد عصفور ، عالم المعرفة ، الكويت ، 1987 ، ص 376 .

[12]) يتسع العمق المعرفي ويختلف بحسب المضمون الفكري للنّصّ (غرض النص) . فيكون مذهبيا أديولوجيا ، أو اجتماعيا أو نفسيّا أو أية دلالة منسجمة مع البنية الكلّيّة للنّصّ .

[13]) هذا ما يعرف بالمسافة الجمالية عند ياوس :

) هذا ما يعرف بالمسافة الجمالية عند ياوس راجعه ينظر كتابه :

R Jauss : Pour une esthétique de la reception , Paris Gallimard 1978

[14]) نعني بالتناصية في هذا السياق إحدى خصوصيات النص . إنها المبدإ الجوهري الذي يكون به النص نصّا ؛ مما يجعلنا في مواجهة كيفيات نظم النص وتشكيله . ولا نعني بالضرورة تلك الأنماط الخاصة بالاقتباس والتضمين والإشارة والتلويح ، فتلك على أهميتها في الخطاب أبسطُ صُوَرِ التناص . ينظر مثلا :

يوسف نور عوض ، نظرية النقد الأدبي الحديث ، دار الأمين للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط 1 ، 1994 . ص 84 .

[15]) ينظر في هذا الشأن : benviniste , Problémes de linguistique générale Gallimard , 1966 , P 253 . 277

[16]) الفائدة هنا بالاصطلاح النحوي المقصود به تمام المعنى .

[17]) نستخدم الأزمنة على المصدرية وليست جمعا لاسم الجنس الزمن .

مراجع الدراسة :

ــ خوسيه ماريا بوثوليو إيفانكوس ، نظرية اللغة ألأدبية، تر : حامد أبو أحمد ، مكتبة غريب القاهرة ، د . ت .

ــ محمّد مفتاح : تحليل الخطـــاب الشعـــري : استراتيجية التنـــاص ، المركز الثقافي العربي ، ط 2 / 1986 .

ــ زتسيسلاف واورزنياك ، مدخل إلى علم النص : مشكلة بناء النص ، تر : سعيد حسن بحيري ، مءسسة المختار للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط 1 ، 2003 .

ــ يرى دو بو غراند أن وسائل الاتصال كثيرة ومتنوعة منها الرقص والرسم ، ولا يمكن حصرها في اللغة وحسب .

ــ حاتم الصكَر ، ما لا تؤدّيه الصفة ، المقتربات اللسانية والأسلوبية والشعرية ، دار كتابات ، لبنان .

ــ رينيه ويليك ، مفاهيم نقدية ، تر محمد عصفور ، عالم المعرفة ، الكويت ، 1987 .

ــ يوسف نور عوض ، نظرية النقد الأدبي الحديث ، دار الأمين للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط 1 ، 1994 . ص 84 .

benviniste , Problémes de linguistique générale Gallimard , 1966 .

R Jauss : Pour une esthétique de la reception , Paris Gallimard 1978 .